doi:10.3969/j.issn.1008-9640.2010.03.019

八十四调浅探

王俊英
（开封教育学院 音乐幼教系，河南 开封 475004）

摘 要：八十四调由来已久，其中有关八十四调的研究相当丰富，诸代名士学者多有论及八十四调、三十五调、燕乐二十八调者，然诸说不一，尚无定论，因此，就八十四调理论的提出、八十四调的理论来源、实际应用情况及其理论意义进行探讨梳理。

关键词：八十四调；宫调理论；梳理
中图分类号：J613.6 **文献标识码**：A **文章编号**：1008-9640(2010)03-0055-02

八十四调的理论究竟是在什么时候提出的？什么是八十四调？八十四调的来源在哪里？八十四调理论到底是我们自己的音乐理论，还是吸收了外来音乐理论而形成的理论？八十四调理论有什么意义？要回答这些问题就必须弄明白八十四调理论产生的来龙去脉。

一、八十四调理论的提出

自隋唐以来，直至今日，八十四调的理论一直困扰着诸多学者。那么什么是八十四调呢？我国宫调理论中，以十二律旋相为宫，构成十二均，每均都可以构成七种调试，共得八十四调。八十四调理论的提出是与我国传统的旋宫转调理论密不可分的。旋宫转调的理论是在我国劳动人民长期劳动实践中所创造的大量民间音乐的基础上发展起来的。发现十二律，在十二律间进行旋宫和在一宫中应用多调，这在民间音乐中是早已存在的理论。由于经济条件的限制，人们不可能在日常生活中对该理论进行充分的应用。西周时《礼记·礼运》记载："五声、六律、十二管，旋相为宫也。"但此时的旋宫转调只是以五声为基础的旋宫，还没有具备八十四调产生的基本条件。《玉海·徐景安乐书》记载："雅乐均调法著旋宫……十二律总十二均，音六十声、八十四调。皆京房参定、荀勖推成。"由此我们可以推知：京房是参照他人的音乐理论进行考订的，而最终完成八十四调理论的是荀勖。《隋书·音乐志》记载："译遂因其所捻琵琶弦柱相饮为均……故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。"从该史料所载内容可知：郑译是在对龟兹人苏祗婆的音乐理论进行研究后，运用该理论在琵琶上进行试验，推演成八十四调。难道我们仅仅根据此史料就得出八十四调由郑译推演而成，进而得出八十四调理论自郑译开始？显然不能。龟兹人苏祗婆的音乐理论何来？难道仅凭"父在西域，称为知音，代相传习，调有七种"这几句话就确定其音乐理论的正确性吗？显然不能。《隋书·万宝常传》记载："宝常奉召，遂造诸乐器……并撰《乐谱》六十四卷，具论八音旋相位宫之法，改旋易柱之变。为八十四调，一百四十四律，变化终于一千八百声。"万宝常，梁国人，因其父事故被编为乐户，因其妙达音律，遍工八音之才能而为时人所欣赏，他根据《周礼》的旋宫转调之理推演出了八十四调理论。从《通典·乐二》、《旧唐书·音乐》、《礼记》、《旧协律郎祖孝唐书·音乐一》和《新唐书·礼乐》几则史料的有关内容中可以推出：唐初的祖孝孙只是重定尺律，做了校正乐器之律度罢了，八十四调不是由他推演而成的。从以上资料我们可以看出，八十四调的理论应是隋代万宝常首次提出的。

二、八十四调理论的来源

在我国封建社会，"和亲" 政策是一种重要的外交手段，历朝历代的封建统治者利用这一政策来解决与边疆少数民族的关系。"和亲"除了在政治方面有很大影响外，在风俗习惯、文化交流方面也产生了巨大的影响。历史上著名的有北周和突厥的"和亲"，当时武帝是为了对付北齐而与突厥和亲的，在天和三年三月迎娶了阿史那公主。与公主一同来的还有

收稿日期：2010-04-01
作者简介：王俊英（1974—），女（汉族），河南开封人，开封教育学院音乐系幼教系讲师。

一支龟兹乐队，这支乐队是公主的陪嫁，它的规模是空前的。著名乐人苏祗婆就是和亲乐人中的一个。大批西域音乐家进入北周，不仅带来了乐舞艺术，而且还把西域优秀的文化艺术习俗传入中原，极大程度地丰富了北周的音乐文化。特别重要的是，苏祗婆带来了音乐宫调理论，对北周和隋唐音乐文化的影响是深远的。从《隋书·音乐志》记载中我们可知，苏不仅自幼受到良好的音乐教育，而且还是一位精通龟兹音乐理论的琵琶演奏家，其“五旦七调”的音乐理论使郑译受到启发，在琵琶上推演出八十四调，这就是《隋书·音乐志》所记载的八十四调的来源。然而，对龟兹人苏祗婆的“五旦七调”和北周的七声的理解却大为不同。苏祗婆的七调特指七种调式；而北周的七声是指七个律，这与苏祗婆的七调意义上根本不同；虽然七调与七声可以相对应，但是意义不同，不能将二者等同起来。在苏祗婆“五旦七调”的问题上，历来学者颇有争议。日本人岸边成雄认为苏祗婆七调名是起源于梵语，而不是起源于印度。常任侠、枯朗、高楠、田边上雄、沙畹、伯西和、勒维、及向达等人，他们的观点尽管有所差异，但是对七调名源于印度的观点是一致的。关也维则认为苏祗婆七调名是以龟兹语命名，并兼有突厥语的别名。夏野认为龟兹音阶中的七音固然可用中国音乐传统的音名来参对，但它的音乐结构和雅乐宫调却是不相同的，有“七声之内，三声乖应”的说法。其他学者如关也维、向达、岸边成雄、郑祖襄也都对此提出了自己的见解。何昌林又对“旦”做了详细的解释，他认为“以主音作为代表的同主音的七个音，合起来称为一旦”，龟兹语中的“旦”，确实与隋雅乐理论中的“均”是不同的，但是要用汉语译之，却没有一个贴切的汉语词语能够表述“旦”的涵义，所以只能用“均”。他认为，“旦”是梵语，是有其渊源的。但是它传入龟兹，龟兹又在印度之外，所以有西域重要的伊朗文化系统的混合在内，且印度和波斯的接触早已从古至今，两者音乐的互相调和是极有可能的。苏祗婆的七调受印度文化的影响是事实，因此龟兹乐人苏祗婆虽因袭旧名，但它的乐调高低却是不一样的，而且与中国的“宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵”，也不是能够完全符合的，综述来说它是一个多民族音乐的混合产物。由于八十四调理论自身存在诸多疑点，所以关于苏祗婆的“七调”理论，依然是一个需要我们继续加以探讨、研究的课题。

有关“旦”的解释，还有更多的观点。如丘琼孙的《燕乐探微》对“旦”的解释，向达的解释，岸边成雄的解释等。苏祗婆的“五旦七调”是按七声音阶旋宫，在理论上可以推出三十五个宫调。至隋唐，音乐家郑译就在苏祗婆“五旦七调”龟兹宫调理论的基础上，提出了十二律旋相为宫和七声旋相为调的“八十四调”乐律理论。八十四调的乐律理论在实际中是很难应用的，但是此种音乐思维方式对后代音乐家却产生了深远的影响。唐代的燕乐宫调、辽代大乐四旦二十八调，都是起源于此。八十四调乐律理论顺应了汉族传统音乐与外来音乐的交流和发展，成为我国古代音阶和调试发展演变中一个重要的历史里程碑。

三、八十四调的实际应用

八十四调自出现之日起就没有被用全过。尽管唐代宫廷音乐中有能力用全八十四调，但统治者不需用全八十四调即可欣赏到美轮美奂的奇乐妙响。同时，统治阶级只是为了粉饰他们的仪式才用八十四调，而由于仪式有一定的规定，不需要把八十四调全用到。从《旧唐书·音乐志·雅乐》歌词所标调名看，中宗景龙三年(709)，玄宗开元十三年(725)都只用到十六调；玄宗开元七年时(719)曾一度用到二十二调；其它时期所用的调数一般介乎两者之间。因此可以看出，事实上在整个唐朝，八十四调的确没有用全过。

四、八十四调的理论意义及评价

八十四调理论的提出，为我国传统宫调理论开辟了新的道路，尽管它还有较多的疑点等待我们去探讨。“八十四调”只是一个理论体系，并不可能完全用于实践，并且在非平均律制中是很难解决旋宫转调的实践问题，用全七调也缺少实践根据。但提出八十四调理论，却促进了律制改革，产生了唐代祖孝孙与张文收的调律经验。南宋张炎《词源》重提“八十四调”，至少在整理宫调系统的理论上仍有一定价值。如宋燕乐二十八调、七宫十二调，元、明诸种宫调，都是凭借八十四调的相互关系而明确了它们在十二律宫调体系中的确切音位。“八十四调”理论的提出，对于我国古代较为完整的宫调理论体系的建立，具有重大的历史性意义。

参考文献

[1]丘琼孙.燕乐探微[M].上海：上海古籍出版社，1989.
[2]杨荫浏.中国古代音乐史稿(上册)[M].北京：人民音乐出版社，1981.
[3]孙继南.中国音乐通史简编[M].济南：山东教育出版社，2007.
[4]修海林.中国古代音乐史料集[M].西安：世界图书出版社西安公司，2000.
[5]王光祈.中国音乐史[M].桂林：广西师范大学出版社，2005.

(责任编辑：唐明明)